

Diálogos de don Quijote y Sancho: un caso para el análisis de la adaptación del texto cervantino del *Quijote* en la transmisión oral moderna de los medios sonoros

LUIS ALONSO MARTÍN-ROMO*
ÁLVARO PÉREZ GARCÍA**
IGNACIO SACALUGA RODRÍGUEZ***

Resumen

Los medios sonoros y las obras literarias han gozado de una relación estrecha desde las primeras emisiones radiofónicas. Este trabajo analiza la adaptación del texto cervantino del *Quijote* en una de las obras de interpretación más interesantes producidas en España: *Diálogos de don Quijote y Sancho*, grabada y editada por la editorial Aguilar en 1964. Aunque no es la única ficción que ha perseguido adaptar el universo cervantino a las ondas, esta investigación argumenta y justifica por qué la obra sonora, dirigida y adaptada por José Miguel Belloso y protagonizada por Fernando Fernán-Gómez y Agustín González, adquiere una especial relevancia en la transmisión oral del *Quijote*. La investigación ahonda en las características adaptativas de aquellos pasajes seleccionados para su interpretación, así como en los elementos diferenciadores que hacen que esta obra haya contribuido narrativa y tecnológicamente, de manera magistral, al mantenimiento del legado cervantino.

Palabras clave: ficción; interpretación; adaptación sonora; radio; audiovisual; diálogos; Cervantes; *Quijote*.

* Universidad Nebrija. lalonsoma@nebrija.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1913-823X>

** Universidad Internacional de La Rioja. alvaro.perezgarcia@unir.net / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9624-5202>

*** Universidad Europea de Madrid. ignacio.sacaluga@universidadeuropea.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2923-819X>

Title: *Dialogues of Don Quixote and Sancho: A Case Study for Adaptation of the Cervantes's Text Don Quixote in the Modern Oral Transmission of the Sound Media*

Abstract

Sound media and literary works have enjoyed a close relationship since the first radio broadcasts. This paper analyzes the adaptation of Cervantes's text *Don Quixote* in one of the most interesting interpretation works produced in Spain: *Diálogos de don Quijote y Sancho*, recorded and edited by Aguilar publishing house in 1964. Although it is not the only fiction that has sought to adapt the Cervantine universe to the radio waves, this research argues and justifies why the sound work directed and adapted by José Miguel Beloso and starring Fernando Fernán-Gómez and Agustín González, acquires a special relevance in the oral transmission of *Don Quixote*. The research delves into the adaptive characteristics of those passages selected for its interpretation, as well as into the differentiating elements that make this work have contributed narratively and technologically, in a masterly way, to the maintenance of Cervantes's legacy.

Keywords: Fiction; Performance; Sound Adaptation; Radio; Audiovisual; Dialogues; Cervantes; *Don Quixote*.

Cómo citar este artículo / Citation

Alonso Martín-Romo, Luis, Álvaro Pérez García e Ignacio Sacaluga Rodríguez. 2022. «*Diálogos de don Quijote y Sancho: un caso para el análisis de la adaptación del texto cervantino del Quijote en la transmisión oral moderna de los medios sonoros*». *Anales Cervantinos* 54: 31-55. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.002>

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre la literatura y los medios sonoros se remonta casi al nacimiento mismo de la radio. Ya en la segunda década del siglo XX, la literatura utilizaba las ondas para, a través de dramatizaciones de textos literarios, lecturas y tertulias, captar la atención, además de formar y entretener a los oyentes. Algunos géneros literarios se adaptaron mejor que otros a los códigos radiofónicos; precisamente la novela y el teatro requirieron visiones algo más creativas que las que proporciona la mera transmisión oral. La lectura de relatos, la locución de obras de teatro, las tertulias literarias, etc., se han configurado como una marca de identidad radiofónica en distintos periodos del medio sonoro, convirtiéndose en una especial novedad muy atrayente para amenizar las horas de ocio, en un principio, o el acompañamiento en el trabajo posteriormente.

Además de las radionovelas, el radioteatro y la lectura de poemas y relatos, los programas de análisis literario han enriquecido culturalmente las ondas radiofónicas españolas. Sirvan como ejemplos: *La estación azul* (RNE), *La biblioteca básica* (Radio 5), *Libros de papel* (Radio 5), *Pompas de papel* (EITB.EUS), *Historias de papel* (RNE Andalucía), *Videodrome* (RNE) o *Los muchos libros* (SER), entre otros.

Diálogos de don Quijote y Sancho es una muestra de la adaptación narrativa, interpretativa y tecnológica, de un texto de extraordinaria relevancia en la historia de la literatura española. También es un ejemplo de que los medios sonoros pueden contribuir a la transmisión de valores universales.

La obra dirigida y adaptada por José Miguel Belloso, protagonizada por los actores Fernando Fernán-Gómez y Agustín González, objeto del estudio de este trabajo, llama la atención poderosamente, ya que goza de la originalidad que le transfiere la profunda transmisión de la psicología de sus personajes, el cuidado del lenguaje y la búsqueda permanente de la empatía en el receptor del mensaje. Unas características que, tal y como se atestigua en estas páginas, forman parte del proceso reflexivo y de los elementos analíticos de las cuestiones cotidianas y del comportamiento humano.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación persigue abrir y continuar una vía de análisis del legado literario de Cervantes y su influencia a partir de la aparición de su obra en los medios de comunicación y de entretenimiento. El estudio debe partir necesariamente de la observación de las características objetivas y subjetivas del método técnico utilizado y del trasfondo literario del texto. La dinámica y la metodología de la adaptación del relato al medio tiene como referente fundamental la adecuación de obras clave para el imaginario del receptor. Es por esto que la presentación interpretativa de los dos personajes que nos ocupan estimulan la apertura de vías de profundización del estudio, principalmente del autor y de la obra cervantina en su conjunto, que pueden aportar un extenso enriquecimiento a partir del examen de los matices literarios, narratológicos y de intención de una determinada obra. Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo es explorar la adaptación que la obra cervantina del *Quijote* ha tenido en la radio y, concretamente, centrarnos en un caso que creemos suficientemente significativo: la interpretación de la grabación *Diálogos de Don Quijote y Sancho*, editada por Aguilar en 1964.

Este objetivo se puede descomponer en otras metas de carácter más específico:

1. Realizar un recorrido por las diferentes representaciones radiofónicas donde la obra universal de Miguel de Cervantes ha sido objeto esencial.

2. Describir y estudiar la estructura de la obra adaptada titulada *Diálogos de Don Quijote y Sancho*. La estructura y organización de los fragmentos de la obra acondicionados al medio sonoro nos parecen muy relevantes en el presente ejercicio, ya que no atiende al transcurso temporal lógico de los acontecimientos reflejados en el original cervantino. Este hecho, como se analizará más adelante, podría tener varios propósitos o funciones; entre otras, la indudable transmisión y reflejo intencionado de la evolución psicológica de los protagonistas.

3. Reflexionar brevemente sobre el papel del sonido en su relación con la difusión del contenido literario.

4. Revisar el discurso propuesto en la obra *Diálogos de Don Quijote y Sancho* y recalcar y analizar aspectos contextuales de las piezas incluidas.

Para alcanzar estos objetivos se ha seguido una metodología analítica descriptiva. La atenta escucha de los pasajes del caso tratado, el análisis del proceso interpretativo, así como la revisión comparativa del texto original con el guion usado en el soporte sonoro, forman parte de la metodología de trabajo de este estudio. El proceso analítico descriptivo servirá para crear un resumen de datos históricos y textuales que proporcionan información útil y los preparan para la posterior investigación del caso que nos ocupa. Razonaremos, por lo tanto, en primer lugar, sobre la obra del *Quijote* y su relación con la radiodifusión desde el origen de este medio de comunicación y, posteriormente, desglosaremos el citado proyecto sonoro, *Diálogos de Don Quijote y Sancho*, describiendo su estructura y analizando el discurso propuesto.

3. DIÁLOGOS DE DON QUIJOTE Y SANCHO

3.1. Antecedentes. El «Quijote» en la radio

La obra más universal de nuestra literatura no podía estar ajena a la presencia que el género novelístico dramatizado ha tenido en la radio. De hecho, Miguel de Cervantes es uno de los autores españoles con mayor difusión en las ondas radiofónicas.

Si nos centramos únicamente en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, han sido muchos los espacios que se le han dedicado en la radio, no solo en España, sino también en otros países. Destaca la iniciativa que tuvo la BBC en el año 1947 con motivo del IV aniversario del nacimiento de Miguel de Cervantes, que consistió en la adaptación del *Quijote* para el medio radiofónico, con la grabación, producción y su emisión a nivel internacional. Esta experiencia pudo llegar a muchos españoles exiliados a otros países y se emitió en casi toda Latinoamérica, como han referido Ayuso (2017 y 2019) y Martín Nieto (2018).

Han existido otros proyectos y homenajes al legado cervantino, de los que haremos también referencia a continuación. Algunos de ellos cobran una especial importancia desde el punto de vista pedagógico¹.

La presencia de la obra de Cervantes en la radio y la difusión en soportes sonoros de pasajes, e incluso de la obra completa protagonizada por el inge-

1. Como ejemplo representativo de la imbricación del medio auditivo y su poder educativo para el estudio de la literatura, y concretamente del *Quijote*, consideramos interesante citar la experiencia titulada *Quijote FM. Una propuesta didáctica*, puesta en práctica en el centro de Educación Secundaria I.E.S. Chaves Nogales (Sevilla) durante el año académico 2014/2015 y cuya finalidad era «reactivar el trabajo en el aula de la obra clásica *Don Quijote de la Mancha* de una manera novedosa, amena y dinámica» (Méndez Orense 2016, 1006).

nioso hidalgo, como decimos, es bastante significativa. Quizá no tanto por el número de emisiones, que evidentemente también es un elemento que debemos tener en cuenta, sino por la calidad y cuidado especial que estas experiencias han demostrado en su ejecución, en la intención argumentativa del relato cervantino y en la contemplación del estilo literario del autor.

El ejemplo citado anteriormente es una muestra muy reveladora de este exquisito cuidado a la hora de mantener el respeto literal del texto, entendido dicho respeto por la capacidad de conservar el discurso y sus intenciones tal cual los creó su autor². Esa especial atención se refleja en los propósitos de Ángel Ara, director del Servicio Español para Latinoamérica de la BBC, y del filólogo Enrique Moreno, en una de las grabaciones completas de *Don Quijote* que se realizó en 1947 y que recoge Ayuso (2019, 45) en su estudio sobre esta experiencia:

El objetivo que se habían impuesto Enrique Moreno y Ángel Ara de mantener la mayor fidelidad posible al texto original cervantino puede constatare en los dos episodios del radioteatro que se conservan en los archivos de la BBC. El primer episodio, «que trata de la condición y ejercicio del famoso *Don Quijote de la Mancha*, de la primera salida que de su tierra hizo y de la graciosa manera que tuvo en armarse caballero», se resuelve con un gran protagonismo del narrador que sitúa al oyente en el contexto. Poco a poco van ganando en presencia los principales personajes de la novela ya en el segundo capítulo, «que trata de lo que le sucedió a don Quijote cuando salió de la venta, de su vuelta a la aldea y de la segunda salida del caballero». Ambos episodios, que se corresponden con los siete primeros capítulos de la obra de Cervantes, reflejan de forma muy literal el contenido y la narración de la novela original.

Abundando en lo dicho, las experiencias radiofónicas que se conservan en los archivos han sido una muestra del interés de los creadores y programadores del medio por la literatura española en general y por el *Quijote* en particular. No obstante, conviene recordar aquellas que consideramos que han dejado un legado muy significativo para prácticas posteriores en la adaptación e interpretación del texto cervantino en el medio sonoro. La citada adaptación de Ángel Ara y Enrique Moreno para la BBC en 1947, puede considerarse como un estudio primordial del ajuste exquisito del lenguaje de la novela a la onda radiofónica. No en balde, Ayuso (2019, 45) cita los esfuerzos de sus adaptadores por conseguir un guion perdurable y comprensible por el desti-

2. Nos referimos al uso literal, riguroso y exacto del texto original en el guion final. Las expresiones o giros lingüísticos no se han adaptado para la mejor comprensión del público del siglo XXI. De ahí que el término «fidelidad» pueda ser asimilado al concepto del absoluto respeto a la construcción textual del original literario. Pero no utilizamos este término, tal y como lo emplea Ayuso, ampliamente citado en los procesos críticos de adaptación, ya que puede pasar a ser en parte discutible. Coincidimos con autores como Stam (2000) sobre la implicación subjetiva, el imaginario del lector y la adaptación final de la obra literaria al cine, que puede extrapolarse al medio sonoro que estudiamos en estas páginas, en la que intervienen la interpretación de los actores, la música o los efectos, frente a una única visión mental que proporciona el texto literario, lo que haría variar ese concepto de «fidelidad» según las particularidades de cada receptor.

natario objetivo de esta experiencia sonora: «Para conservar al máximo posible la pureza del texto original también se optó por conservar todos los arcaísmos fonéticos y morfológicos, sustituyendo solo las palabras cuyo cambio semántico podía inducir a engaño a los oyentes».

En este sentido, también son muy destacables los comentarios de Moreno que refleja Ayuso (2019, 48):

Los principales problemas con los que se encontraron Ara y el profesor Moreno fueron la estructura narrativa, los arcaísmos y la pronunciación. El objetivo de convertir la narrativa de Cervantes en radiofónica sin perder su identidad se resolvió «aprovechando muchos diálogos» y «transcribiendo en estilo directo lo que el autor nos refería en estilo indirecto, o intercalando, ya una partícula que une dos párrafos [...] ya unas exclamaciones imprescindibles para que el oyente se diera cuenta de la situación en que se encuentran los personajes».

Otro de los proyectos más ambiciosos, este sí, realizado en España, fue la adaptación para la radio de *Don Quijote de la Mancha* que hizo la cadena SER en 1955 para la conmemoración del IV centenario de la muerte de Cervantes. Para lo cual, se encargó a Antonio Calderón, director del *Teatro del aire*, «la tarea de dar vida al Ingenioso Hidalgo, con el reto de traspasar, solo con música, voces y efectos de sonido, las aventuras y desventuras más geniales y gloriosas de la literatura española». El narrador fue Luis Durán; el papel de don Quijote fue interpretado por Teófilo Martínez y el de Sancho por José Franco³.

Es justo también destacar la adaptación de la obra realizada por el cuadro de actores de Radio Nacional de España en 1965, interpretada por Adolfo Marsillach, Fernando Rey, Francisco Rabal y Nati Mistral, o la más reciente adaptación⁴ de Francisco Rico para la misma emisora, *El Quijote del siglo XXI*, protagonizada por José María Pou en el papel de don Quijote, y Javier Cámara en el de Sancho Panza, con la narración de José Luis Gómez.

También debemos hacer una mención de otras adaptaciones recientes al medio sonoro como *El Quijote de Cervantes* según Andrés Trapiello⁵.

Además de estas experiencias radiofónicas, es muy importante acentuar el relevante trabajo realizado en la lectura grabada de toda la obra y que podemos encontrar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes⁶. Esta obra, leída por un único narrador, se aparta ligeramente de la interpretación dirigida y adaptada para la motivación y «persuasión» a través de la impresión que los actores deben producir en el oyente, cuestión que sí presentan las experiencias anteriores; esta propuesta se basa en una exquisita lectura en la que prima una función meramente expositiva del texto.

3. Accesible en: <<https://cadenaser.com/especiales/escucha-el-quiote-de-cervantes/>>.

4. Accesible en: <<https://www.rtve.es/alcarta/audios/el-quiote-del-siglo-xxi-version-radiofonica>>. Episodios grabados y emitidos desde abril de 2015 hasta junio de 2016.

5. Accesible en: <<https://www.ondacero.es/solo-ondaceroes/quiote/>>.

6. Accesible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/partes/223307/el-ingenioso-hidalgo-don-quiote-de-la-mancha--0>>.

No debemos ni podemos olvidarnos de otras significativas muestras de difusión en formato audio del texto seleccionado de la obra universal, como la publicación de la obra en formato CD de *Don Quijote de la Mancha*, editada por la editorial Turner en formato audiolibro, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón e interpretada por Juan Luis Galiardo y Carlos Iglesias.

Es muy oportuno también reseñar los avances tecnológicos acaecidos en las últimas décadas. El progreso técnico ha aportado en este ámbito un recurso que permite que la difusión de los audios sea mucho más motivadora y asequible, además de adaptada a las nuevas generaciones. Nos referimos al *podcasting*, que consiste en la distribución regular a través de Internet de programas de audio grabados previamente, que pueden transferirse a un reproductor portátil de música para escucharlos en cualquier momento. Pedrero, Terol y Areñe (2021, 310) exponen que:

El progresivo afianzamiento del *podcast* como formato de audio a la carta no solo está alumbrando la creación de una oferta cada vez más variada de contenidos y la emergencia de una industria con cada vez más actores, sino también la cristalización de nuevas fórmulas narrativas, expresivas y estratégicas para el seguimiento de la actualidad sin los condicionamientos propios de la emisión lineal.

Pero este sistema no solo es válido para los contenidos de *actualidad*, sino que es un buen trampolín para dar a conocer la obra literaria y su estudio. Así vemos ejemplos como el ofrecido por Radio España, que aporta la serie de *podcast El Quijote entero*⁷; una versión completa de la obra, con una voz para cada personaje (más de 70 voces en total en los 126 capítulos) y una edición de audio muy refinada, destacando la participación de actores como Cipriano Lodosa, en el papel de don Quijote, y Ángel Ramón Jiménez, como Sancho Panza.

Se pueden encontrar muchos más ejemplos, como el realizado por la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) a través de *podcast* de Apple⁸ o el curso MOOC⁹ del Instituto Cervantes *Descubre Don Quijote de la Mancha*¹⁰, en el que se incluyen los *podcast* de la lectura de la novela.

3.2. «Diálogos de don Quijote y Sancho». Estructura formal

La originalidad de los *Diálogos de don Quijote y Sancho* de Fernán-Gómez y González, objeto particular de este estudio, estriba en la transmisión profunda de la psicología de sus personajes, en el cuidado del lenguaje y en la búsqueda del efecto de empatía que experimenta el receptor del mensaje. Unas conversa-

7. Accesible en: <<https://www.radio-espana.es/podcasts/el-quiote-entero>>.

8. Accesible en: <<https://podcasts.apple.com/es/podcast/don-quiote-de-la-mancha/id444515054>>.

9. Acrónimo en inglés de Massive Online Open Courses (cursos masivos en línea en abierto).

10. Accesible en: <<https://cvc.cervantes.es/quiote/mooc/default.htm>>.

ciones que se erigen a veces como pura reflexión y elemento analítico de las cuestiones cotidianas y del comportamiento humano. En esta grabación advertimos el énfasis, la presión justa en la palabra, en el momento interpretativo para fijar al oyente en el punto clave y en la idea fundamental del mensaje. Se trata de un paradigma de transmisión de la obra cervantina a través de una tecnología fundamental en nuestra generación y en aquellas que están por venir.

En el año 1964 la editorial Aguilar publicó un disco, en su versión de vinilo, con una selección de los diálogos de los protagonistas de *Don Quijote de la Mancha*. La obra fue dirigida y adaptada por José Miguel Belloso y protagonizada por dos de los actores con más predicamento en la época. Por un lado, Fernando Fernán-Gómez que, posteriormente, tuvo una amplia relación artística con el personaje principal de la obra en otras experiencias conocidas y reconocidas¹¹. El mismo actor también realizó adaptaciones teatrales de la obra¹² y fue un gran seguidor del texto cervantino, aunque en su juventud reconoció que no fue una de sus principales elecciones¹³.

El disco forma parte de la colección *La Palabra*, que consta de veintiuna publicaciones dedicadas a la literatura, principalmente a la obra poética, en la que primaba la grabación de actores o de los propios autores declamando su obra¹⁴. El acompañamiento musical de los diálogos, compuesto y adaptado por Odón Alonso, proporciona al oyente una excelente ubicación, tanto temporal como espacial de la acción. Una banda sonora que cumple perfectamente su función incidental, no diegética, que subraya el compás del acontecimiento y actúa como catalizador del ritmo de la representación, además de enlace entre las piezas ofrecidas. Su presencia se traduce, salvando las distancias, en una suerte de narrador y presentador del escenario; anticipa la información debida que el receptor debe asumir como punto de partida. Es muy interesante notar que, como indica Urrutia (1979, 347), la novela cervantina se basa en bloques narrativos, que hacen que el narrador sea el nexo entre las diferentes fases de

11. La representación del personaje por el actor fue numerosa. Cabe recordar *Don Quijote cabalga de nuevo*, en la que daba vida a nuestro protagonista acompañado por un Sancho Panza interpretado por Mario Moreno «Cantinflas»; una producción hispano-mexicana del año 1972, en la que Agustín González interpretó al personaje del mayordomo del duque.

12. Fernán-Gómez en el año 2002 estrenó como autor el monólogo *Defensa de Sancho Panza o Neoplagio en dos partes sobre Don Quijote de la Mancha*. Véase el artículo publicado en *El País* por Rosana Torres «Fernán-Gómez cede al escudero del Quijote el protagonismo de una obra». Accesible en: <https://elpais.com/diario/2002/10/23/espectaculos/1035324005_850215.html>.

13. Así lo indicaba en una rueda de prensa con motivo del estreno de su monólogo: «A los 8 años empecé a leerla en el colegio, algo que fue una tortura absolutamente desagradable, algo pesadísimo, e hizo que rechazara el libro durante un tiempo. En la adolescencia leí una edición arreglada y me reconcilé, pero no fue hasta los 18, cuando creía que iba a ser escritor, cuando leí el libro en serio. Desde entonces me convertí en un lector asiduo de esta obra que por encima de todo me parece divertidísima, además de poética y filosófica» (*El País*, 23/10/2002).

14. La edición de esta discografía se realizó desde los años 1964 al 1977. Actores que participaron en esta colección fueron: José María Rodero, Irene Gutiérrez Caba o Nuria Espert, entre otros, además de los dos actores protagonistas de estos diálogos. Podemos citar también entre los autores cuyas obras fueron objeto de esta colección a Miguel Hernández, Rafael Alberti, García Lorca, Antonio Machado, Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío o Miguel de Unamuno, entre otros muchos.

la acción y muestra al lector las evoluciones de los acontecimientos, al mismo tiempo que se transforma a lo largo del texto en un gran personaje.

Si algunos libros de caballerías se decían traducidos porque ello confería al narrador mayor fuerza de verdad, Cervantes introduce una variante sobre tales precedentes. Él no traduce, cuenta a partir de un texto del traductor. En el *Quijote*, el discurso es teóricamente, fruto novelesco de tres versiones de la historia: 1ª la de Cide Hamete Benengeli, 2ª la del morisco aljamiado, traductor, y 3ª la del contador: Cervantes. Además, en los ocho primeros capítulos, el contador se basa en varios autores «que deste caso describen» y en averiguaciones propias en los archivos manchegos. Con esta construcción, resulta imposible distinguir entre narración y representación.

A diferencia de otras adaptaciones, la obra que nos ocupa omite la figura del narrador, cuestión que se ha descrito a veces fundamental como base para establecer una adaptación comprensible. Podríamos pensar que la elección tomada por parte del adaptador de prescindir de esta figura podría constituir un inconveniente muy relevante para el éxito de una propuesta como la que estudiamos. En este sentido, conviene señalar que, precisamente, la voz narradora, así como el punto de vista, también denominado punto de vista literal, pertenecen, según Chatman (2013), a la categoría enunciativa de la adaptación, sin la cual estaríamos inclinados de forma apriorística a pensar que se podría obligar a mayores esfuerzos al oyente para la comprensión y ubicación temporal y espacial de las acciones y situaciones.

Parecería, por lo tanto, que el narrador ausente merma de significado al relato, pero desde un punto de vista narratológico, la interacción de los personajes de la obra asimila las funciones que se han omitido conscientemente con la desaparición de la figura del conductor e introductor de las acciones, personajes y hechos. Estamos ante un entorno de representación pura y no tanto de una narración de los hechos. Sería oportuno recordar las conclusiones de Gaudreault y Jost (2001, 20), que matizan y clarifican la narratología modal, o de expresión, y la narratología temática, o de contenido, que Genette (1983, 12) ya había planteado:

La primera trata ante todo de las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista.

La segunda trata más bien de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes, de las relaciones entre «actuales», etc. (Gaudreault y Jost 2001, 20).

Los diálogos de ambos personajes incorporan elementos de las dos categorías narratológicas descritas. Por un lado, las voces aisladas, sin efectos ni más interrupción que sus propias expresiones e intervenciones; por otro, los ejercicios paralingüísticos reflejados por los actores que clarifican el

sentimiento del personaje, la oportuna indicación temporal insertada en el discurso y la visión de cada uno de ellos, hacen que las funciones narratológicas ligadas a la expresión y al tema no se echen de menos, sino que se trasladan al oyente de manera directa a través de la intención interpretativa. Valga como ejemplo la apelación que Sancho hace a don Quijote en su lecho, donde se expresa de la siguiente manera: «¡Ay! No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía»¹⁵.

En esta alocución del actor, como en toda representación, se omite la acotación narrativa «-respondió Sancho llorando-», cuestión que es suplida a la perfección por la interpretación de González. Además, no es necesaria la intervención del narrador para observar la emoción de Sancho, la aproximación al momento final, el propio entorno de la escena representada, el reflejo del pensamiento último del personaje, etc.

Sin embargo, en la obra literaria del *Quijote*, la función narrativa de este personaje-autor del relato, en ocasiones intradiegético y en otras heterodiegético, que tanto se ha estudiado¹⁶, es crucial para apreciar los matices que contribuyen significativamente a que se pueda afirmar que esta obra universal sea única, pionera y ejemplar en la estructura de la narrativa moderna. Como indica Merino (2007, 38):

Lo que parece poco discutible es que ese narrador que el *Quijote* aportó al género, socarrón o cómplice, testigo fiel o tramposo, perplejo a veces e ignorante cuando le conviene, no se ha quedado convertido en una antigualla, sino todo lo contrario, en un modelo vivo de composición de una voz. Sin duda, más allá del territorio de los símbolos, es ese narrador y la construcción de su mirada, de su punto de vista, capaz todavía de conmover, hacer reír o suscitar la sorpresa de muchas generaciones sucesivas, lo que hace que el libro siga siendo tan cercano y familiar para nosotros, en los inicios de un siglo en que los medios de ficción audiovisuales amenazan con su hegemonía frente a la ficción transmitida mediante la palabra impresa.

Resulta especialmente reveladora para el caso estudiado la predicción de Merino en relación con la hegemonía audiovisual sobre la impresa, pues *Diálogos de don Quijote y Sancho* admite una reflexión sobre el concepto de ficción y esa división ortodoxa entre diálogo y monólogo que, en ocasiones, no encaja a la perfección con la realidad, pues existen «otros factores relativos a la puesta en funcionamiento de las categorías narrativas que exigen una perspectiva de los géneros ficcionales basada en el criterio de composición narrativa o dramática» (Guarinos 2009, 218).

15. Transcripción literal del fragmento 4, cara B de *Diálogos de don Quijote y Sancho*.

16. Además del trabajo citado de Merino, véase también Close (2001, 73-85), Martín Morán (2014, 65-103) o Paz Gago (1989, 43-48), entre otros.

En consecuencia, la comunión de todos estos factores inscritos en sus monólogos y en sus diálogos, y que provienen del aporte de los personajes y del propio narrador en la obra, se establece como un elemento fundamental para su éxito.

Pero, como decimos, la ausencia de narrador realmente no es un problema en *Los diálogos de don Quijote y Sancho*. El interés principal de presentar una estructura con esta ausencia destacada es dar protagonismo a sus dos personajes principales y, en especial, a su contenido didáctico y emocional. Se intenta por todos los medios que la atención no se distraiga de los giros argumentativos de los personajes, incididos y recalcados por su interpretación.

El ejemplo estudiado presenta, al igual que la obra completa del *Quijote*, un concepto modular del contenido. Los diálogos forman parte de un todo, de un espejo de los personajes, expuesto desde diferentes puntos de mira que, en este ámbito, vienen condicionados por las diversas situaciones que marcan los acontecimientos.

El soporte presenta la siguiente estructura y correspondencia a las partes del *Quijote*:

<i>Diálogos de don Quijote y Sancho</i>			
Cara A	Título del capítulo	Cara B	Título del capítulo
Fragmento de los capítulos XLII y XLIII de la segunda parte del <i>Quijote</i>	Cap. XLII. De los consejos que dio don Quijote a Sancho Panza antes que fuese a gobernar la ínsula, con otras cosas bien consideradas	Fragmento de los capítulos XXX y XXXI de la primera parte	Cap. XXX. Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto
	Cap. XLIII. De los consejos segundos que dio don Quijote a Sancho Panza		Cap. XXXI. De los sabrosos razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza
			Fragmento de los capítulos XLVIII y XLIX de la primera parte
		Fragmento del capítulo LXXIV de la segunda parte	Cap. LXXIV. De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte

Como se puede apreciar, esta disposición y organización, que no atiende al transcurso temporal lógico de los acontecimientos, podría tener una doble función: la primera y más plausible es la adecuación al espacio que proporciona el

soporte; pero quizá no nos debemos quedar en esta idea fácil y exista una segunda en la que, tras una atenta y continuada escucha del conjunto de la propuesta discográfica, se perciba un reflejo acusado de los procesos de cambio o evolución psicológica y de comportamiento de los protagonistas. Es un prototipo de las oscilaciones del pensamiento, influido por las experiencias vividas; imagen del vaivén de ideas, frustraciones, del mundo ideal del porvenir. También lo es del ejemplo equivocado y acertado de su utopía, del análisis de sus propias vidas y de la vida en su conjunto que don Quijote y Sancho asumen y reflejan durante sus andanzas. Quizá de manera inconsciente o quizá consciente por parte del director de la obra sonora, esta organización de los discursos ha proporcionado al oyente una visión más certera y auténtica de sus personalidades. Asimismo, el contexto en el que se produce no deja de ser un elemento secundario, casi inapreciable para el fin con el que se seleccionaron y presentan los textos.

3.3. *Adaptación y representación*

El discurso dialogado de Cervantes en su obra se presta extraordinariamente a la representación dramática, fruto de la tradición oral. No queremos centrarnos en este momento en la evolución de la oralidad del *Quijote*, sino que contemplamos más pertinente observar el resultado de esa evolución representada en nuestros días a través de los soportes sonoros, sus adaptaciones textuales y la intención argumentativa de las mismas.

Han sido muchos los ejemplos que podemos encontrar a lo largo de la historia de los medios de comunicación y, en concreto, de la radiodifusión. Este hecho lo hemos destacado suficientemente en apartados anteriores. No obstante, es importante recalcar que, con la aparición del fenómeno del *podcasting* y su amplia aceptación en el público, se potencia la posibilidad de hacer llegar con más facilidad el texto de la obra que nos ocupa a lo que se ha querido denominar «el gran público»¹⁷, nomenclatura que en este caso podríamos definir equivocadamente como un número de destinatarios considerable.

A nuestro juicio, parecería más acertado aplicar este epíteto en este contexto a aquellos radioyentes y receptores del contenido realmente inspirados e inclinados al disfrute profundo del infinito conjunto de matices que proporciona la obra cervantina. Por esa razón, conviene recordar también la definición de público de Gerth y Wright (1985, 399): «Los públicos están compues-

17. Castillo (1996) hace una recomendable reflexión de partida y análisis sobre el concepto de público desde un ámbito sociológico, recalcando la evolución de dicho concepto en función de las definiciones de diferentes autores que enriquecen el concepto a medida que estas se complementan. En este caso, nos interesa recalcar que el objetivo principal de la transmisión de los diálogos aquí estudiados es concierne a un público que muestra una especial inclinación por el contenido dialogado, además de buscar un efecto pedagógico en el que se pretenden destacar matices y espacios imaginativos complementarios, potenciados por la dinámica interpretativa.

tos por gente que no está en relación cara a cara, pero que, sin embargo, manifiesta intereses similares, o está expuesta a estímulos semejantes, aunque más o menos distantes».

El elemento sonoro abre el campo a la interpretación introspectiva del mensaje. El hecho de que el medio tecnológico se haya convertido en el nuevo *aedo* de la era hiperconectada actual hace que, como indica Cecilia Vallorani¹⁸ en su trabajo sobre la oralidad tecnológica-digital, hoy vivamos en la convivencia de «una oralidad secundaria en la que predomina lo escrito sobre la autoridad de la voz [...] oralidad típica de nuestro tiempo, tecnológicamente avanzada [...] y una oralidad mediatizada, que hoy nos ofrecen la radio, los discos y otros medios de comunicación».

Pero en el caso que nos ocupa, lo que nos encontramos es que esa mediación parte del propio autor original. La adaptación interviene en una medida menos significativa. Lo que nos concierne no es solo la introspección del oyente, sino la del propio personaje. Probablemente se trata del ejemplo más acertado de la técnica empírica que proporciona un retrato exacto del pensamiento y los anhelos de los personajes.

El discurso dialogado que se presenta en estos formatos sonoros atiende a la interpretación del adaptador y del intérprete; pero sorpresivamente, en la representación de los diálogos de Cervantes, lo que prima es un respeto absoluto por el texto original. Es obligado indicar que:

El texto escrito ofrece la posibilidad del juego y la participación del destinatario desde el punto de vista de la recreación por sí mismo de las tres coordenadas dadas en cualquier obra: la coordenada espacial, la temporal y la actancial, ofreciendo innumerables posibilidades de recreación [...] la radio proporciona una visión sonora y mental, y el texto escrito exclusivamente transmite una visión mental (Alonso 2005, 85-86)¹⁹.

Por lo tanto, en el diálogo percibido y no leído se adquieren una serie de matices en los que influyen elementos subjetivos ajenos al receptor que son patentes en las experiencias radiofónicas del *Quijote*.

La fuerza de los dos elementos, el radiofónico o sonoro y el propio relato que nos ocupa, además de la riqueza, descrita por múltiples autores, que presentan los dos personajes principales de la obra de Cervantes, proporcionan elementos altamente atractivos para la escucha del oyente.

El trascurrir de todo cuanto acontece al Caballero de la Triste Figura y a Sancho, así como sus esperanzas, sus objetivos y reflexiones, además de esa fortaleza y eficacia que su discurso pone de manifiesto en el análisis del comportamiento y pensamiento humano, ha supuesto que hayan continuado

18. Vallorani, Cecilia María. 2011. *La oralidad tecnológica-digital. Estudio programático-comunicativo sobre la oralidad en el audiolibro*, tesis dirigida por Ulpiano Lada Ferreras. Alicante: Universidad.

19. Alonso, Luis. 2005. *La literatura en el nacimiento de la radio en España. Primeras Programaciones (1924-1926)*, tesis dirigida por José A. Ventín. Madrid: Universidad Complutense.

más allá de aquello que un día partió de la imaginación de su autor originario. Han sido protagonistas de distintas adaptaciones y de licencias posteriores.

Cabe aquí citar como ejemplo el largo poema dialogado sobre el *Oportuno encuentro del valiente manchego don Quijote con su escudero Sancho Panza en las riberas de México. Obra póstuma de los dos, e instrucción de la presente historia. Guardada del público para su duración, un apasionado del asunto*, recogido y transcrito por Rodilla (2011, 278-298), en el que se conduce a nuestros dos protagonistas, a través de un sorpresivo encuentro, como relatores de una abierta crítica y descripción histórica de la Nueva España del siglo XVIII «en la agitada época de la administración colonial y las reformas borbónicas» (2011, 278).

El diálogo entre nuestros dos personajes, que comienza tras la primera salida de don Quijote, constituye un giro fundamental; otorga a la obra maestra un carácter teatral que anima a representar estas conversaciones como bloques perfectamente llenos de contenido, con un principio y un fin, con un objetivo claro. La unión de estos bloques, de estos diálogos, proporciona un corpus único pues, como afirma Martín de Riquer (2004, 69):

En ello reside uno de los mayores encantos del *Quijote*, ya que las pláticas entre los dos personajes, que a veces llenan capítulos en los que no ocurre absolutamente nada, son una constante muestra de ingenio, buen humor, discretas razones y agudezas de toda suerte.

Los dos personajes protagonistas, como universos propios repletos de significado y matices, son idóneos para ser interpretados. La riqueza narrativa de los mismos, su reconocimiento popular y la multiplicidad de imágenes en función de la subjetividad del receptor, son variables que les otorgan un potencial único. El uso interpretativo de la obra ha ido modificándose a lo largo del tiempo. Hoy percibimos su poliédrica personalidad y la evolución de sus caracteres. Pero este uso interpretativo no ha tenido la misma función en sus inicios. Tenemos noticias de las primeras mascaradas en las que se empleaba a los dos personajes de la obra como peles. Como afirma Jurado Santos (2017, 209):

El que ambos fueran recreados en géneros de carácter dramático, escénico, implicaba la fisicidad, la personificación, el paso de la descripción a la concretización visiva, dando lugar a una invariante, la comicidad visual, que se presentará con diferentes matices y, en ocasiones, generando una serie de ambigüedades significativas.

Desde estos inicios interpretativos encontramos una evolución en el devenir de la adaptación de los personajes, que ha pasado de las primeras representaciones o bufonadas, en las que el estereotipo reinante consistía en el ridículo y la hilaridad como objetivo, al análisis psicológico y a la descripción de la aventura, pasando por otras muestras y adaptaciones comediadas o parodias que tienen como punto de partida la forma de ser y las vicisitudes de

estos personajes, como la propuesta de la obra teatral *El último Quijote* del año 1902, estudiada por Montero y Cabaleiro (2019).

Es evidente que las aventuras de la obra, así como las posibilidades de los personajes, proporcionan una base ideal para la construcción de su dramaturgia. En este sentido y como ejemplo de esta abundancia estimulante para la creación e interpretación adaptada, ya Fernández Ferreiro²⁰ describe más de trescientas veinte obras teatrales inspiradas en el *Quijote*.

Los detalles se descubren, en este caso, a través del reflejo que parte de la imagen visual que el soporte y la concatenación de elementos sonoros producen en el oyente. La multiplicidad de facetas que vienen dibujadas por el carácter humano de los personajes, sus miserias y triunfos, sus anhelos y desencuentros, su complicidad e incoherencia, su inteligencia y supersticiones, proporcionan por sí solas bastantes herramientas narrativas que potencian las posibilidades en la interpretación de estos diálogos.

3.4. *Análisis del discurso*

Debemos incidir de nuevo en el aspecto sonoro de la experiencia de esta obra que debe surgir de un trabajo previo de análisis sobre los elementos que influyen en el oyente. En la propuesta se mezclan algunas funciones básicas de sonido descritas por Chion (1998) con las funciones literarias inscritas dentro del texto. La oferta sonora es un ejemplo claro de lo que el profesor y músico francés definió como «la escucha verbal» que se inserta en «la escucha semántica», basada principalmente en el concepto de «verbocentrismo», que podemos atrevernos a definir como el proceso de aislamiento de la palabra, del discurso exclusivamente oral que se abstrae de elementos ajenos a esta. En todo momento los personajes se presentan completamente aislados de un entorno y paisaje sonoro que se conoce, pero que únicamente se recrea de manera inconsciente en la imaginación del oyente. De esta manera, se otorga todo el protagonismo al contenido profundo y a la semántica del texto.

Se puede afirmar que los protagonistas se nos presentan en una burbuja en la que se interpela al universo creativo del receptor. Se produce con esto un efecto de escucha atenta y participativa, en el sentido de que el destinatario del mensaje advierte, de una forma activa, las argumentaciones del actor/personaje. Solo existe un elemento de influencia en la escenografía imaginativa que debe poner en marcha el oyente; esta escenografía viene forzada por la propuesta musical de un marcado carácter figurativo, que pretende imitar y sugerir un entorno, una época y una determinada sociedad.

20. Fernández Ferreiro, María. 2014. *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones dramáticas quijotescas (1900-2010)*, tesis dirigida por Emilio Martínez. Oviedo: Universidad.

Desde el punto de vista literario y revisando las seis funciones perfectamente descritas en los diálogos del autor complutense por Martín Morán (2004, 1265), incidiremos principalmente en la función semántica, la función dramática y la narrativa en la descripción del conjunto de las piezas propuestas.

El análisis de las funciones del diálogo en el *Quijote* ha puesto de relieve un amplio abanico de modos de intervención de la palabra en los hechos, a los que he ido atribuyendo las siguientes etiquetas: 1) función semántica, que caracteriza y dota de capacidades actanciales a los personajes; 2) función dramática, que resuelve situaciones narrativas; 3) función narrativa en sustitución del narrador; 4) función pragmática, que produce efectos emotivos en el lector; 5) función cohesiva, que integra un elemento extraño en el relato; 6) función organizativa, que pone una línea de lectura alternativa. Mediante el diálogo los personajes sustituyen al narrador, usurpando sus diferentes funciones y privándole de su autoridad narrativa.

Ya desde el primer diálogo inscrito en la obra objeto de este estudio, que trata de «los consejos que dio don Quijote a Sancho Panza antes de que fuese a gobernar la insula, con otras cosas bien consideradas», la adaptación mantiene el texto original sin modificaciones aparentes²¹; con una especial inclinación por reproducirlo tal cual, pero con un marcado interés de mimesis en el lenguaje en un nuevo ejercicio de ubicación temporal para el oyente. El diálogo inicial, que prácticamente podríamos definir más como un monólogo, pues solo hay una breve intervención de Sancho, está inscrito en la segunda parte de la obra. En este *discurso* de don Quijote se muestra una particular visión de la justicia que debe ser contemplada por aquel que ostenta el poder y el gobierno; todo ello a propósito de la consecución ficticia de Sancho de la insula largamente añorada; cruel mascarada que no hace más que ahondar en el proceso de empatía que el lector/oyente adquiere en el transcurso de la obra con los protagonistas. Se trata de un discurso basado en los consejos que, como indica el propio personaje, «son documentos que han de adornar tu alma». En ese momento Sancho participa como un receptor más; es el destinatario directo, pero en esta parte de la obra se le alcanza a percibir como un compañero del oyente, de nosotros mismos. Se puede afirmar que todos somos Sancho en ese instante. Solo interrumpe la exposición al sentirse interpelado por el recuerdo de su baja condición social, refiriéndose a su profesión de porquero, que minimiza con «Así es verdad, pero fue cuando muchacho».

La intención narrativa e interpretativa de Fernán-Gómez logra potenciar el texto y el interés primordial del autor de imponer una visión cuerda de la justicia y del buen gobierno; del provecho y del bien común y el bienestar y la perdurabilidad del propio gobernante, que no deja de llegar a ser un fin puramente utópico (Riquer 2003, 203) y que contrasta notablemente con la situación y con la propia burla que viven los dos personajes en este pasaje de

21. Para el análisis comparativo del texto original con el texto grabado en la experiencia objeto del presente estudio, se han consultado diversas ediciones del *Quijote*, especialmente Cervantes 1994 y 1999.

la obra, cuestión que el oyente puede llegar a no conocer. Se nos muestra a nuestro protagonista tocado por un halo de sabiduría. En la interpretación de este primer diálogo, el actor aplica un tono directo y firme, sin grandes estridencias, más que las propias del personaje; marca la superioridad de espíritu que la experiencia le ha dado.

Evidentemente, el documento estudiado no pone en situación al oyente. Si este no recurre a la lectura previa o a la consulta del texto original, se podrían percibir como pasajes aislados que dibujan una profunda carencia contextual. *A priori*, esto podría suponer un inconveniente, pero la selección de estos fragmentos del libro en la propuesta discográfica logra por sí sola tener un enorme significado propio. El proceso interpretativo de los actores y, por supuesto, el texto, presentan una significación y contenido único que sitúa en un plano secundario la dependencia de ese marco contextual. De ahí que la función interpretativa, marcada por el énfasis oportuno y correcto de cada frase del texto por parte de los actores, haga que esta ausencia pase completamente desapercibida por el público objetivo de la obra.

También es cierto que los aspectos que inciden en la función dramática del guion se plasman en cada una de las sentencias firmes de los consejos²² dados a Sancho, pero es principalmente significativa en la conclusión del primer diálogo, en el que don Quijote rubrica sus máximas para «adornar el alma» y anuncia las siguientes, «para adorno del cuerpo».

El propio narrador del texto indica: «¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada?». Pero, como venimos diciendo, esta frase, omitida por la inexistencia del narrador en la propuesta acústica, parece innecesaria, ya que la propia función interpretativa desarrollada por el actor reafirma esa idea en el espectador.

Asimismo, es muy relevante la elección de este diálogo para encabezar la propuesta sonora, ya que potencia la percepción de verosimilitud en el imaginario del oyente del propio personaje que, como bien expone Paz Gago (1995, 44) «parte de un criterio de credibilidad, que los acontecimientos narrados parezcan verdaderos, sin tener en cuenta el criterio de posibilidad». El intérprete revela al oyente un personaje lleno de razones, independientemente de que la situación que enmarca el diálogo sea posible; es decir, que Sancho pudiera gobernar una ínsula.

Conviene subrayar la profundidad del contenido moral y filosófico de este discurso y del que le acompaña con la misma temática, en el que resalta una profunda base intelectual en el origen del mensaje, presidida por una axiología que parte de una afianzada tradición religiosa y filosófica clásica que, coincidiendo con las afirmaciones de Schmidt (2010, 122), entronca con algunos de los preceptos de la filosofía de san Agustín y el arte de vivir y de morir, sobre todo para alcanzar un buen final que proviene del recto camino vital.

22. Sobre la visión de justicia de don Quijote algunos autores inciden en el reflejo de la concepción clásica y no actual de la justicia y el buen gobierno. Véase en ese sentido Contreras y Miranda 2018.

El siguiente diálogo presentado, continuación lógica anunciada en el primero de los textos, es el correspondiente al tratado sobre «los consejos segundos que dio don Quijote a Sancho Panza». En este apartado se produce un marcado giro interpretativo que, a nuestro juicio, se consigue gracias a la correcta adaptación de los actores a las reflexiones y reacciones psicológicas de los personajes. Se acusa aún más el peso específico de la supuesta superioridad intelectual y moral de don Quijote; muestra del retrato de las distancias y diferencias entre clases sociales, como ocurre en muchas ocasiones a lo largo de la obra. Quijote se muestra superior, pero Sancho, aunque acepta todos y cada uno de los consejos, también fija su territorio en un marcado alegato sobre su naturaleza, difícil de cambiar. A nuestro personaje principal se le percibe como es, sin histrionismos ni sobreactuaciones más allá de las propias que presentan las acciones y características que lo dibujan a lo largo de sus andanzas.

Don Quijote muestra su cara amable y también su rostro más irascible. En la interpretación de Fernán-Gómez el tono pasa de ser paternalista, en el sentido de quien da las órdenes al hijo: «En lo que toca en cómo has de gobernar tu persona y casa, Sancho, lo primero que te encargo es que seas limpio», a tornarse en determinadas partes en una reprimenda que se potencia especialmente en la interpretación del actor, «¡Eso sí, Sancho! ¡Encaja, ensarta, enhila refranes, que nadie te va a la mano! ¡Castígame mi madre, y yo, trómpogelas!». El peso de esa función semántica en esta parte es muy significativo. El actor, con el texto literal como herramienta, proporciona más detalles de los personajes de los que podríamos entender con la simple lectura de esta parte de la obra; la fotografía que tenemos en este momento de ellos es ya suficientemente clara y permite al oyente construirse una amplia descripción de los protagonistas, aunque no tanto todavía de la situación en la que se fija la acción.

Uno de los elementos que rompen la linealidad del texto, hablando del listado de virtudes y aspectos que tiene que contemplar Sancho, es el clarísimo toque humorístico de esta pieza en el relato de las cuestiones que don Quijote le indica como de obligado cumplimiento por lo que respecta al aseo personal.

La cuestión pragmática del discurso es fácilmente alcanzada por el oyente, dado que la propuesta interpretativa de los dos actores consigue un profundo efecto de reflexión emotiva, entendiendo esta por la capacidad de despertar ciertas sensibilidades y también conciencia de lo que proporciona bienestar al hombre. Las recomendaciones de don Quijote no caen en saco roto. Los consejos, por su lógica aplastante, son asumidos también por el espectador, sobre todo en la representación de las lecciones que se basan en el cuidado personal, el aspecto físico, la salud, la compostura, la pereza, etc.

Es también muy importante destacar la crítica cervantina sobre el estado de la lengua, de su aspecto vivo y modificador que le da su uso común, de las frases hechas y del analfabetismo imperante en la época. La selección de este fragmento en la obra discográfica es un acierto más para generar un elemento de escenografía y dibujo de contexto. La interpretación de este

texto proporciona un detalle destacado e importante que enmarca una época y una sociedad.

En los dos siguientes pasajes, unidos en uno en la propuesta sonora y correspondiente a los capítulos «Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia que se había puesto» y «De los sabrosos razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza, su escudero, con otros sucesos», se potencia aún más el desarrollo expositivo de la emotividad de los personajes y principalmente el de don Quijote.

La representación de los anhelos del protagonista a la expectativa de la respuesta de la amada, Dulcinea, son un culmen del reflejo emotivo que el actor extrae perfectamente del personaje. Don Quijote, en un manifiesto dibujo de su alegría por tener noticias suyas, expresa la impaciencia, casi pueril, demostrada en el tono ligeramente exaltado de la representación de Fernán-Gómez. Las constantes preguntas marcan este aspecto de intranquilidad del personaje: «¿Dónde y cómo y cuándo hallaste a Dulcinea? ¿Qué hacía? ¿Qué le dijiste? ¿Qué te respondió? ¿Qué rostro hizo cuando leía mi carta?». Se nos muestra un punto clave en el estadio psicológico de don Quijote que Murillo (1981) advirtió como el momento en el que «Cervantes fue trazando esta misma línea ascendente-idealista, solo para el ingenioso hidalgo, soñador de heroicas empresas».

Hemos vuelto en este punto de la obra a un momento anterior. Las características de los personajes no son las mismas. El sosiego y el desarrollo de la sabiduría de don Quijote de los anteriores pasajes ha pasado al desvarío más absoluto y al ridículo de sus acciones. Quizá se trate de un guiño de esta propuesta sonora por revertir el proceso psicológico natural del *Quijote*. El adaptador prueba sin duda un efecto de vaivén inverso en este momento. Se trata de una provocación al oyente, un proceso casi alborotador para el análisis desde otro punto de vista que no es el propuesto por Cervantes.

En la interpretación de Agustín González están implícitas una exégesis y una interpretación del texto cervantino. El sentido humorístico de la obra tiene ahora continuidad en sus palabras, en sus giros y el tono empleado. Es probable que el adaptador haya buscado una continuidad de estas pinceladas humorísticas que se podían percibir en las piezas anteriores. En este caso, referidas al olor «hombruno» que desprende la amada de don Quijote en el relato de Sancho.

Por lo tanto, comenzamos a concluir que el orden propuesto no es un capricho, sino que parte del juego que se le propone al oyente para descubrir la evolución inversa de la psique de los personajes, además de seguir un efecto constante de hilaridad en el receptor. El humor se convierte en un cebo para mantener la atención, pero también las distintas imágenes propuestas de los personajes consiguen que el oyente no caiga en la monotonía y abandone la escucha en un momento dado.

El actor demuestra comprender a su personaje y lo traslada con maestría, mostrando a Dulcinea en sí como un anhelo, un posible recuerdo de un amor

perdido, la recuperación y el culmen de la felicidad al rescatar un ideal amado. En palabras de Torres (1997, 445):

Don Quijote necesita rememorar el amor que sintió por una mujer real para dar forma al amor que, necesariamente, ha de sentir como caballero andante. Como este amor ha de sentirlo hacia una dama, crea al mismo tiempo una, a la que bautiza Dulcinea del Toboso, tomando de Aldonza Lorenzo muy escasos elementos: el nombre transformado y la patria.

La obra continúa con el diálogo inscrito en el final del capítulo XLVIII y en el inicio del XLIX «Donde prosigue el canónigo la materia de los libros de caballerías, con otras dignas de su ingenio» y «Donde se trata del discreto coloquio que Sancho Panza tuvo con su señor don Quijote».

Continuamos circunscritos en el relato de los acontecimientos sucedidos en la primera parte de la obra. En este tramo final, Sancho toma el protagonismo intentando dar consejos y liberar la mente –y el cuerpo– de don Quijote del desvarío que presenta. Curiosamente, los papeles se cambian. Ya no es como lo que habíamos escuchado en los anteriores diálogos. Este es otro juego que los autores de la propuesta sonora realizan con el oyente. Como vamos viendo, el orden elegido no es una cuestión baladí. Se trata de la búsqueda permanente de dos puntos de apoyo esenciales: el retrato de los personajes y su evolución de comportamiento y pensamiento.

El diálogo viene precedido de un esbozo de ideas y creencias, expresado a través del canónigo y el cura, sobre religión y encantamientos; sobre libros y comedias de escasa calidad; sobre estructuras literarias poco afortunadas, donde el disparate es el principal motivo, ya sea a nivel espacial, temporal o actorial que funcionan porque el público las acoge con fruición, no por su corrección y cuidado literario, sino porque les sorprende y les divierte, por no hablar de las malas interpretaciones de los hechos religiosos.

Sería muy interesante que el oyente tuviera en cuenta todos estos elementos a la hora de escuchar este diálogo protagonizado por nuestros dos actores y que cumplen una función cohesiva, como indicaba Martín Morán, pero no es el objetivo de la obra sonora. El fin es otro, como comentamos anteriormente.

De nuevo resurgen los matices emocionales de los personajes, ahora cambian las tornas y a Sancho le llega a brotar el enfado y la desesperación por ver a su amo tan testarudo y ciego e intentándole convencer de que «no va encantado, sino trastornado el juicio». El grito con que pronuncia estas palabras González en su interpretación del escudero, potencia claramente este efecto.

En este punto, la función dramática es crucial para que el oyente perciba el momento ridículo y terrible que vive el protagonista. Las palabras de don Quijote «Porque si tú por una parte me dices que me acompañan el barbero y el cura de nuestro pueblo, y por otra yo me veo enjaulado» ya nos ponen en situación y sustituyen perfectamente la función del narrador con una descripción del entorno y la escenografía. La literalidad de esta adaptación, extrayendo exclusivamente estos selectos diálogos, por lo tanto, es suficiente

para conseguir el lucimiento de los actores y promocionar e incitar al oyente en la lectura de la novela cervantina o, al menos, ahondar aún más en la historia relatada.

Es también evidente que la función humorística del texto reafirma el porqué de la elección de esta pieza para ser grabada. Sancho le intenta hacer ver al hidalgo manchego que no está encantado, como hemos visto anteriormente, y utiliza la pregunta sobre la «gana y voluntad de hacer aguas mayores o menores» de su amo. Hecho este que le indicará que no está en ese proceso de encantamiento, como afirma sin ningún resquicio de duda don Quijote. Evidentemente, todos los razonamientos de los dos personajes son unos ridículos por su simpleza y otros absurdos por su irracionalidad, lo que proporciona a este diálogo una perfecta fotografía del conjunto de la novela.

El mero hecho de que el diálogo lleve en el título el sintagma «discreto coloquio» ya denota otro de los objetivos de Cervantes, en el que parece que hay una intencionalidad acusada en el retrato de la forma de hablar de los dos protagonistas. Este hecho entendemos que es claramente entendido por el adaptador de los *Diálogos de Quijote y Sancho* al seleccionar especialmente este pasaje. Como indica Girón (1990): «Estos sintagmas indican que Cervantes valoraba “el decir” de sus personajes casi tanto o más que “lo dicho”. Y esa valoración de la enunciación (y no sólo del enunciado) escondía, sin duda, una preocupación teórica por el ser y funcionar de la lengua».

Por último, se nos devela el desenlace de Alonso Quijano «el bueno» que no es otro que su muerte. En este fragmento final, situado en el último capítulo de la segunda parte, es donde el dramatismo se presenta mejor reflejado por el personaje principal en sus últimos momentos, con Sancho profundamente afectado y dolido por la pérdida de un amigo. Agustín González en su interpretación transmite este dolor de Sancho, la angustia y la negación de la pérdida inmediata de su compañero. La locura de don Quijote es la felicidad del pasado y su cordura llega con la muerte que está a las puertas. La amistad no le permite ver morir a su compañero sin el honor de los caballeros andantes. Se trata de un elemento más en el que el tono interpretativo crece. La riqueza de los gestos sonoros, los planos, esas funciones que hacen presente al narrador a través de los personajes y todos aquellos recursos adaptados al elemento tecnológico, hacen de esta obra sonora un ejemplo de que la literatura y esta novela universal constituyen esencialmente un contenido ideal para un continente como el que estudiamos. Esta es la riqueza de *Don Quijote de la Mancha*: ser capaz de sobrevivir a los tiempos y adaptarse sin ambages a cualquier tecnología del presente y del futuro.

4. CONCLUSIONES

La amplísima gama de dimensiones y matices de la obra cervantina queda puesta de manifiesto no solo en el mismo *Don Quijote*, sino en la adaptación

que hemos estudiado en estas páginas. El texto presenta, por las razones que citaremos a continuación, las características esenciales para poder ser adaptado al entorno audiovisual. Los dos personajes facilitan el desarrollo de las tramas individuales y conjuntas que amplían el atractivo de la propia historia narrada. Es un ejemplo muy significativo de las posibilidades de imbricación entre la literatura y los soportes tecnológicos de difusión de contenido de que disponemos actualmente.

Además, desde el punto de vista literario, y bajo la perspectiva de las funciones semántica, dramática y narrativa en la descripción del conjunto de las piezas que muestra esta adaptación radiofónica, puede considerarse que los protagonistas se nos presentan, en el punto inicial y medio de la obra sonora, realizando un recorrido inverso al transcurrir de las acciones, tal y como se nos muestran en el relato original.

La labor del adaptador se centra significativamente en la organización estructural de las piezas y en la representación verosímil de las mismas. El trayecto desde la profunda reflexión intelectual del «sabio» Quijote a través de sus consejos a Sancho, pasando por el absurdo y el ridículo más notable del protagonista y llegando al colofón de la muerte —a partir de la ratificación del proceso de negación que sufre Sancho en la despedida de su compañero de viaje—, es en sí misma una estructura adaptativa, de organización y presentación de los pasajes de la obra sonora, que alberga una intencionalidad clara: como en toda obra audiovisual, partiendo del paradigma de la *Poética* aristotélica, se presentan especialmente el planteamiento, un conflicto y un desenlace.

El primero, el planteamiento, consiste en un retrato, inicialmente de ubicación histórica y espacial, gracias a la inclusión de las piezas musicales de Odón Alonso que son suficientes para generar en la mente del oyente la escenografía que muestra a los dos héroes y su entorno, claramente en un paisaje castellano del siglo XVII; por otro lado, en una fotografía de ambos protagonistas, de su pensamiento y de la filosofía que encarnan ambos, del mensaje moral que pone en sus palabras el autor.

El segundo, el conflicto, se nos plantea como una llamada de atención para el oyente, es el señuelo para presentar el contraste que busca la adaptación estudiada. Es la ruptura de un devenir lógico de la trama que se produce por la locura sobrevenida de un hidalgo manchego, y sus alucinaciones llevadas al último extremo que generan una sorprendente discordancia con lo escuchado anteriormente.

Por último, el desenlace, conclusión en la que prima el desborde de sentimientos de Sancho. Un proceso que fomenta la reflexión en el oyente sobre el irremediable final del ser humano, sobre el arte de morir y también el arte de vivir.

Por lo tanto, para conseguir afianzar estos tres puntos estructurales de apoyo descritos, partiendo de la intencionalidad de esta obra, podemos concluir que se trata de un ejercicio de imitación del texto que parte de un trabajo del intérprete y del adaptador que, de manera primigenia, debe tener en consideración diferentes elementos:

- a) Estudio inicial de la obra del entorno, autor, etc.
- b) Eliminación de barreras lingüísticas o culturales para el público objetivo: el sentido que le aporta la interpretación de los actores hace que el texto llegue al oyente con un bajo grado de dificultad para la comprensión de determinados términos o expresiones.
- c) Estructurar el camino del relato: los héroes deben transitar por las distintas etapas hacia un fin definido.
- d) Análisis psicológico de los personajes.
- e) Intención y finalidad narrativa del relato.
- f) Creación del paisaje sonoro en su conjunto.

En la obra analizada, tras su atenta escucha, es evidente la intención narrativa e interpretativa entendida por el adaptador de la obra. El actor Fernando Fernán-Gómez logra potenciar el texto y el interés primordial del autor de imponer en ocasiones una visión cuerda de la realidad, mostrando al protagonista tocado por un halo de sabiduría. También resulta muy significativa la exégesis y descripción que hace el personaje interpretado por Agustín González. El sentido humorístico de la obra tiene continuidad en sus palabras, en sus giros y en el tono empleado.

La adaptación demuestra comprender a los personajes y logra trasladarlos con maestría en los distintos pasajes. En este instante, la función dramática y narrativa se antojan indispensables para que el oyente perciba la curva de evolución psicológica de los personajes.

El soporte es en sí mismo un escenario abierto que aprovecha sus características bidireccionales, entendidas estas como la transmisión del contenido textual, interpretativo y musical, por una parte, y la reflexión y análisis introspectivo de la mano del receptor. La elección de los textos que contiene esta obra está repleta de propuestas y guiños para conseguir la complicidad del receptor. El modelo, no de lectura, sino de interpretación del texto, fomenta este hecho de una manera notable.

Cabe recalcar también que el ejercicio, consistente en la traducción del elemento literario a los códigos sonoros, contribuye significativamente al hecho de potenciar la difusión del conocimiento de la obra adaptada. Desde un punto de vista pedagógico o para el estudio del texto, admite una amplia gama de posibilidades interpretativas y de profundización en todos los elementos que pueden ser de alto valor en determinadas experiencias formativas. Por tanto, entendemos que la empresa goza de un amplio alcance.

El auge de la difusión del contenido, a través de las plataformas de audio, y la preponderancia de los contenidos basados en las disciplinas de las Humanidades nos lleva a concluir definitivamente que el estudio y, sobre todo, la difusión en entornos académicos y no académicos de pasajes literarios, como el que nos ocupa, es una opción fundamental como apoyo no solo al erudito, sino a cualquier tipo de público. El medio audiovisual alcanza una significación indudable para la popularización de la obra cultural y literaria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ayuso Rodríguez, Elena. 2017. *Don Quijote en la radio dramática. El caso de la BBC en el IV centenario del nacimiento de Cervantes (1947)*, prólogo de Ángeles Afuera Heredero. Alcalá de Henares: Biblioteca Ensayo UAH.
- Ayuso Rodríguez, Elena. 2019. «Génesis y realización del primer radioteatro de *Don Quijote* producido por la BBC en 1947». *Índex comunicació* 9(2): 35-53.
- Castillo Castillo, José. 1996. «La era de los públicos. Medios de Comunicación y Democracia». *Revista de Estudios Políticos* 92: 77-96.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1999. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Accesible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7m055>>.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario. Madrid: RAE y ASALE.
- Chatman, Seymour. 2013. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, traducido por María Jesús Hernández. Madrid: RBA Libros.
- Chion, Michel. 1998. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, traducido por Antonio López, 2.^a ed. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Close, Anthony J. 2001. «El narrador humorístico de *Don Quijote*». En *Actas del X Coloquio Internacional de Cervantistas*, 73-85. Roma: Asociación de Cervantistas.
- Contreras, Sebastián y Alejandro Miranda. 2018. «*Don Quijote* y su visión de la justicia y el derecho. A propósito de los consejos para el gobierno de la insula Barataria». *Revista CES Derecho* 9(1): 3-12.
- Gaudreault, André y François Jost. 2001. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, traducido por Nuria Pujol. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Genette, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- Gerth, Hans Henrich y Charles Wright. 1985. *Carácter y estructura social*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Girón Alconchel, José Luis. 1990. «Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*». *Anales Cervantinos* 28: 23-33. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1990.424>
- Guarinos, Virginia. 2009. *Manual de narrativa radiofónica*. Madrid: Síntesis.
- Jurado Santos, Agapita. 2017. «La génesis de Don Quijote y Sancho Panza como tipos cómicos, entre España y Francia, hasta 1642». *Anales Cervantinos* 49: 205-240. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.009>
- Martín Morán, José Manuel. 2004. «Función del diálogo en el *Quijote*: tres distancias deícticas». En *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, editado por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, 1256-1266. Burgos: Iberoamericana.
- Martín Morán, José Manuel. 2014. «El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes». En *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 65-103. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Martín Nieto, Rebeca. 2018. «Un homenaje a Cervantes desde la ficción de las ondas radiofónicas». *Índex comunicació* 8(1): 313-315.
- Méndez Orense, María. 2016. «Quijote FM. Una propuesta didáctica». En *Aprendizajes plurilingües y literarios. Nuevos enfoques didácticos*, editado por Antonio Diez Mediavilla, Vicent Brotons Rico, Dari Escandell Maestre y José Rovira Collado, 1006-1012. Alicante: Universidad.

- Merino, José María. 2007. «El narrador del *Quijote* y la voz de la novela». En *Cervantes y el Quijote: actas del coloquio internacional*, coordinado por Emilio Martínez Mata, 33-38. Oviedo: Cátedra Emilio Alarcos.
- Montero Reguera, José y Hermitas Cabaleiro Soutullo. 2019. «Una recreación inédita y desconocida del *Quijote*. *El último Quijote* (1902) de Jesús de Amber y José Montero». *Anales Cervantinos* 51: 335-374. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2019.015>
- Murillo, Luis Andrés. 1981. «El Ur-*Quijote*: Nueva hipótesis». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 1 (1): 43-50.
- Paz Gago, José María. 1989. «*El Quijote*: narratología». *Anthropos: Boletín de información y documentación* 100: 43-48.
- Paz Gago, José María. 1995. *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Ámsterdam: Rodopi.
- Pedrero Esteban, Luis Miguel, Raúl Terol Bolinches y Alfredo Arense Gómez. 2021. «La redefinición del periodismo radiofónico en el entorno del *podcasting*». En *Transformación Digital*, editado por Marián Alonso-González, Sandra Méndez-Muros y Aránzazu Román-San-Miguel, 310-311. Sevilla: Universidad.
- Riquer, Martín de. 2003. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
- Riquer, Martín de. 2004. «Cervantes y el *Quijote*». En *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario, 45-75. Madrid: Alfaguara.
- Rodilla, María José. 2011. «Diálogo satírico de don Quijote y Sancho Panza sobre los males de la Nueva España (siglo XVIII)». *Anales Cervantinos* 43: 271-298. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2011.011>
- Schmidt, Rachel. 2010. «La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el *Quijote* de 1615». *Anales Cervantinos* 42: 117-130. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2010.006>
- Stam, Robert. 2000. «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation». En *Film Adaptation*, editado por James Naremore, 54-78. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Torres Lázaro, Julio. 1997. «Dulcinea del Toboso. El personaje elíptico». *Revista de Filología Románica* 14 (2): 441-456.
- Urrutia Gómez, Jorge. 1979. «Sobre la técnica de la narración en Cervantes». *Anuario de Estudios Filológicos* 2: 343-353.

Recibido: 28 de julio de 2021

Aceptado: 6 de marzo de 2022

